HERKULES SEGERS









KURT PFISTER / HERKULES SEGERS



HERKULES SEGERS

VON KURT PFISTER



MIT EINER
AUSWAHL SEINES WERKES
IN 23 ZUM TEIL MEHRFARBIGEN LICHTDRUCKEN

MÜNCHEN 1921 / R. PIPER & CO. VERLAG

Andere reifen im Mittag der Zeit und des Lebens.
Die Fülle des Jahrhunderts stürzt wie gelbe Ernte in ihre Hände. Säfte, von langher gestaut, schießen auf, ergießen sich in breitem Strom und lassen alles Land fruchtbar werden. Die Rinnsale, die Bäche, die Flüsse vereinigen sich und wälzen sich in breiter Strömung dahin. Alle Hemmung entfiel, das Vereinzelte verband sich dem Ganzen. Und ihnen, den Gesegneten, quillt Arbeit und Anstrengung von Geschlechtern wie überreife Frucht zu.

Bei den Kanten der Zeiten stehen seltsame Menschen auf. Jähes Gesicht, aus gleichgültiger Menge auftauchend, springt dich an. Aus farbloser Dunkelheit greift rührende Gebärde. Aus Gestrüpp und Dickicht wächst die hilflose Gestalt eines Mannes; und wieder verschlingt Dickicht und Gestrüpp seine Spur. Ist es Zweifel der Zeit oder eigene ungewisse Schwankung, was den Umriß der Gestalt verwirrt und verdunkelt?

Nur der Liebende ahnt Vollkommenheit und Notwendigkeit, wo andere Bruchstück und Zufall sehen. Wissend, daß die Hand, die unruhig von Zweifel und Grübelei am Werk arbeitet, nicht weniger organisch schafft, denn die, welche mit gelassener Ruhe den Kreis schließt. Begabung, selbst Genie ist Anfang. Aber Vollendung ist Schicksal und Gnade.

Das Leben des Herkules Segers geschieht fromm und einfältig wie Legende. Man weiß die Namen der Städte, durch die er ging: Amsterdam, Haarlem, Utrecht. (Wo sonst, denn in den Städten konnte solche Nervenballung sich entladen?) Geburt und Tod wird durch die Jahre 1590 und 1640 annähernd bezeichnet. Der Vierundzwanzigjährige verheiratet sich mit der vierzigjährigen Anneken van der Bruggen. Er hungert und trinkt und betreibt gelegentlich einen Kunsthandel.

Damit ist das Wesentliche gesagt. Alles übrige ist fromme Fabel, die in die rührende Namenlosigkeit des Gleichnisses, ins Sinnbildliche künstlerischer

Legende reicht. So vor allem die Erzählung des ein wenig geschwätzigen Samuel van Hoogstraten. Niemand wollte, schreibt er etwa vierzig Jahre nach des Künstlers Tode, Zeit des Lebens seine Werke ansehen. Die Drucker brachten seine Drucke in vollen Körben zu den Fettkrämern, um Butter und Seife darin einzuwickeln. Endlich zeigte er einem Kunsthändler in Amsterdam eine Platte, sein letztes Meisterwerk, um sie für ein Geringes loszuschlagen. Aber was war der Erfolg? Der Händler klagte darüber und weigerte sich beinahe, den Künstler zu bezahlen, sodaß der arme Herkules trostlos mit seiner Platte abziehen mußte. Nachdem er einige wenige Abzüge davon gedruckt hatte, schnitt er dieselbe in Stücke und sagte, daß einmal Liebhaber kommen würden, die gern vierzigmal mehr für einen Abzug gäben, als er für die ganze Platte gefordert habe. Ähnlich ist es gekommen, denn jeder Druck ist mit sechzehn Dukaten bezahlt worden, und diejenigen waren noch glücklich, die sie bekamen. Aber der arme Herkules hat nichts davon gehabt, denn obgleich er seine Hemden und Bettücher bemalte oder bedruckte (denn er druckte auch Gemälde), blieb er mit seinen Hausgenossen in der äußersten Armut, sodaß seine betrübte Frau schließlich klagte, er bemale oder bedrucke alle ihre Leinwand. Das nahm sich der untröstliche Herkules so zu Herzen, daß er, da aller Rat zu Ende war, seine Betrübnis im Wein ersäufen wollte. Und eines Abends, da er mehr als sonst betrunken war, kam er nach Haus, fiel von der Treppe und starb.

Name und Werk, die, will man der Legende glauben, und es besteht kein Grund, an ihr zu zweifeln, zu Lebzeiten keine Geltung besaßen, blieben durch Jahrhunderte verschüttet. Der nachfolgende Rembrandt warf riesige Schatten. Was bedeuten gelegentliche Hinweise in Katalogen, die Anmerkungen der Inventare, die Begeisterung ganz weniger Sammler?

Wilhelm Bode hat in einem wichtigen Aufsatz, der zuerst 1903 (im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen) erschien, die Erinnerung an den Mann neu belebt. Bredius hat aus den Archiven interessante Dokumente zusammengetragen. Jaro Springer hat dann in den Jahren 1910 bis 1912 in einer schönen Veröffentlichung der Berliner Graphischen Gesellschaft die Radierungen in ihrer Gesamtheit publiziert. Sein Text blieb Fragment.

Diese Radierungen erschöpfen auch heute die Vorstellung von der Kunst des Meisters. Einige landschaftliche Gemälde und wenige Zeichnungen ver-

schieben den Gesamteindruck in keinem wesenhaften Punkt. Die Verschiedenheit ist vorwiegend eine Frage der Technik und des Materials. Wie etwa die Landschaftsgemälde Rembrandts seinen in den vierziger Jahren entstandenen Radierungen nichts Entscheidendes beifügen.

So beschränkt sich der Umfang des Werkes auf etwa 60 Radierungen, von denen beiläufig 170 Zustände und Abzüge erhalten blieben. Die meisten befinden sich in den Kupferstichkabinetten zu Amsterdam, Wien, Berlin, Petersburg, Paris. Die Technik, die zumal Jaro Springer sorgfältig studiert hat, zeigt mannigfache Differenzierung. Segers druckt auf weißem oder farbigem Papier, auf weißer oder gefärbter Leinwand. Oder aber – und dies ist das übliche – er überstreicht das ganze Blatt nach dem Druck mit einer oder mehreren Farben. Meist benutzt er Wasserfarben, selten Öl.

Hier ist der Umkreis dieser Welt.

Weit strecken sich Niederungen, und an den Rändern der Ebene springt Felsgebirg hoch. Wie Mosaiksteinchen in die Platte eingesprengt, steigt Windmühle, Kirche, giebliges Haus hoch. Oder eine zerfallene Abtei ragt mit einem vor dir auf. Ein Buch entblättert sich; wie jahrtausendalte Mumie, ans Tageslicht gehoben, bevor sie zusammenstürzt, jäh aufblüht. Ein fleischlos nerviger Schädel liegt auf deinem Tisch. Umrisse von Schiffen zerschneiden den Horizont. Eine Blume steht blaß und zart. Über zerfurchter Erde spannt sich riesig gewölbte Kuppel.

Nichts weiter geschieht. Du siehst kein Bild einer Frau. Kein Gleichnis der Jenseitigkeit. Kein menschliches Schicksal kreist.

Hier ist Begrenzung und Grenzenloses: Erdkrume und das Firmament in der Unendlichkeit.

Wahrlich: dies ist nicht mittelalterliche Welt.

Damals ruhte die runde Scheibe, Achse und Mittelpunkt des Kosmos, fest und sicher in Gottes guten Händen. Sterne hingen groß und unbewegt am Himmel, und Tag und Nacht geschahen in gleichmäßig unabänderlichem Wechsel. Über die Erde ging der Mensch, beschirmt von Gottes Vorsehung, demütig und in Gemeinschaft strebend, mit mancherlei Mühsal beladen, aber der endlichen Beseligung im Schöpfer gewiß.

Hier bleibt nichts unerschüttert. Hier bohrt unablässig Unruhe und Frage. Hier ist nicht Gott. Hier ist nicht Mensch.

Hier ist Zweifel am Dasein und am Jenseits.

Es ist, als hätten damals alle, von Überfülle des Ungewissen bedrängt, die Vorstellung des chaotischen Wirrsals, dessen sinnliche Gegenwart Meer heißt, vor sich verheimlicht. Wie man den letzten, furchtbaren Zweifel an den Dingen tief in der Seele verbirgt, ohne ihn auch nur Frage werden zu lassen.

Der einzige Bruegel hat in dem Wiener Bild, wo unter dem schwärzlichen Himmel Vögel und Schiffe vom Orkan durch die Wellen geschleudert werden, die Dämonie solcher Welt begriffen. Vielleicht hat Segers um dieses Bild gewußt, als er in zwei Platten Seestürme einritzte – unter tiefschwarzem Himmel nichts als rastlos kreisendes Geäder der Wellen, weißgesprenkeltes Schaumgewoge wie zuckendes Nervengewebe eines Gehirns. Es ist ein anderes um die Ängste mittelalterlicher Menschen vor jenen unabsehbaren Fluten, die ihren Kontinent wie fremde unergründliche Welt umgürteten. Hier ist Meer, uferlos, substanzlos, ins Unfaßliche schweifendes Gleichnis der geängsteten, chaotischen, schauerlich vereinsamten Seele.

Als stündest du im oberen Ring aufsteigenden Theaters und weit vorne, zwischen felsigen Kulissen, geschieht das große Schauspiel:

In der Höhe schwillt Himmel, ruhig und erhaben oder bisweilen von zitternden geballten Wölkchen leicht gekräuselt, schräg und erregend durchschnitten vom kahlen Stamm eines Baumes. Unten drängt sich mannigfaches Gewimmel, wie Ackerfurchen in parallelen Zeilen zur Tiefe stoßend: Stadt mit Burg, Mauern, Kirche, Häuser. Felder, Wiesen. Fichten und Pappeln; kleine kuppelige Bäumchen, die wie Wellengischt von den Felsen niederrieseln oder gleich Maulwurfshügeln über die Ebene zerstreut stehen. Wald und die gewundene Krümmung der Flüsse. Bisweilen am Rand des Horizonts eine Windmühle.

Nirgends ein ruhender Punkt: die Erde aufgewühlt und wund wie frisch bestellter Acker.

Was da unter der breiten ruhigen Wölbung des Himmels eingegraben ist – wunderlich bebende, scharfgratige, ins Ungreifbare schwingende Zeichen –

ist Baum, Fels, Scholle. Kein Abbild gottgeschaffener Menschheit und Landschaft, wie fromme Zeiten es schufen. Du fühlst ein Schicksal, schwanger von bizarren Trieben, wunderlicher Reizung.

Zwischen felsigen Kulissen, tief unten, weit vorne und doch nahe, daß es Pulsschlag deines Herzens sein könnte, geschieht das Schauspiel der Erde.

Jenseits dieses landschaftlichen Kreises stehen einige Blätter von gegenständlicher Besonderheit. Es ist unmöglich, für sie besonderen Schnitt der Betrachtung zu legen, da die Eingebung hier wie dort an einen gleichen Nerv rührt. Tastende Hand streckt sich nach außen, aber dies rührt nicht an das innere Gesicht.

Da ist jenes Blatt der „Großen Schiffe", deren Mastengeäst und Kiele nadelscharf den unbeweglichen Himmel durchschneiden. Das feine Gewebe der „Kleinen Schiffe", die wie Spinnweben über das Blatt fließen. Das tiefsinnige, spitze Geäder eines Schädels. Ein sich bäumendes Pferd – man meint an Nervenstränge und Muskelfasern des hochsteigenden Leibes tasten zu können. Das Gefaser der seltsam gelben Bücher vor schwarzem Grund, deren Blätter von gespenstigem Wind angeweht scheinen. Der große Baum, der mit ruhiger Fülle und wuchtigem Wachstum die Erde überschattet. Das Schloß mit dem Brückentor, barocke Anlage von feierlichem Schwung, gesättigter Schwellung, getragener Rhythmik. Und jene moosbewachsene Tanne, blaugrau und rötlich schillernd, wie aus Nebel tauchend: Tanne, die aus einem Traum wuchs und wieder in einen Traum blüht.

Das Werk geschieht mit der ihm gegebenen, wie Keim in ihm ruhenden Gesetzlichkeit. Wie ein Tag sich entfaltet mit Morgen, Mittag und Abend, so bricht es auf, wächst und reift.

Manche nennen dies Entwicklung. Man könnte vielleicht mit mehr Recht von erfüllter Gebärde reden. Denn dies Leben des Werkes geschieht unter anderen Bedingungen als das Leben der organischen Natur, deren Gesetz Werden, Reifen, Vergehen heißt. Das Werk, unbehindert durch äußere Hemmung und Zufall, reift bis zum letzten Augenblick seines Daseins.

Nur von solcher Einstellung her hat es Sinn, vom Anderssein der Jugend- und Alterswerke eines Meisters zu reden; da in den späten mit stärkerer

Reinheit und Eindeutigkeit die eingeborene künstlerische Absicht sich verwirklicht.

Die Blätter von Segers tragen keine Jahreszahlen. Psychologische Erwägung vermittelt annähernde Grundlage. Die Feststellung besitzt natürlich keine unbedingte und restlose Geltung, da das künstlerische Schaffen reich an irrationaler Unergründlichkeit ist.

In frühen Jahren mögen die von romantischem Gefühl erfüllten Blätter entstanden sein („Haus im Grund“, „Kirchenruine“), deren jugendliche Gesinnung durch Pathos und ungraphische Form bezeugt wird. Der seltsame Zwitter eines impressionistischen Ungefähr und einer ins kleinste wirksamen naturalistischen Genauigkeit spricht am stärksten für akademische Zusammenhänge. Ein äußeres Kennzeichen ist etwa die Verwischung aller Unterscheidung von Graphik und Federskizze.

Dokumente des Mannes, der seinen Weg fand, sind die mächtigen landschaftlichen Eingebungen, die im Mittelpunkt des Werkes stehen. Durchfurchte Erde, hochgetürmte Felsen, in die Tiefe sich breitende Ebenen, riesige Horizonte greifen ineinander. Gleichgültig, ob hier die schweizerische Landschaft oder das obere Maastal Vorbild war, oder ob Erinnerung an beides zusammenwuchs: die Unendlichkeit der Natur wurde organisches Gesicht.

Zuletzt entstanden wohl die wenigen ruhigen Prospekte, von denen einer die Ansicht der Stadt Rhenen gibt. Leichte Linien bezeichnen die Furchen der Äcker. Kleine Reihen von Bäumchen, dünne Ansammlung von Buschwerk. Vorn steigt die klare Masse des gotischen Turmes zur Höhe, Gleichnis der Rhythmik dieser späten, von gelassener Heiterkeit erfüllten Blätter: vielstimmiges Gewirr von Häusern, Kirche, Windmühlen, Bäumen, Äckern, das wie dünnes Zirpen in die feierlich lautlose Stille des Äthers flattert.

Hier wird Erinnerung an den zwanzig Jahre jüngeren Rembrandt lebendig, der Segers außerordentlich schätzte. Wie er auch einen sichern Instinkt für die dämonische Größe Adrian Brouwers besaß. In seiner Sammlung befanden sich Gemälde von Segers' Hand, und er hat einige seiner Platten, die er vielleicht aus dem Nachlaß erwarb, überarbeitet. So entstand die „Flucht nach Ägypten“ (B 56) und vielleicht auch das berühmte Blatt der „Drei Bäume“. Was mehr bedeutet: An entscheidendem Wendepunkt seines Weges, da er, zu Anfang der vierziger Jahre, der Landschaft, der sichtbaren Natur sich zuwandte,

war ihm Segers' Werk Antrieb und Beispiel. Die schönsten der landschaftlichen Radierungen, die er in diesen Jahren schuf, sind ohne Segers' Vorgang undenkbar. Die graphische Verwirklichung, die Bewirkung rhythmischen Gleichgewichts zwischen Himmel und Erde, hellen und dunklen Massen, knüpft unmittelbar an Segers' späte Arbeiten an.

Freilich: Rembrandt genoß die gelassene Selbstverständlichkeit dessen, dem ein Schicksal glücklichen Ausgleich und fruchtbare Reife schenkte. Er gab den Dingen Maß, und die Dinge waren ihm Maß.

Hier liegt die Grenze für Segers' grenzenloses Wollen. Sein Schicksal war: sich selbst Maß sein müssen.

Dies ist, so scheint es, die einzige Berührung mit dem zeitgenössischen Holland.

Damals malten Metsu, Terborch, Pieter de Hooch, Jan Steen und, um ein weniges später, der köstliche Vermeer Bildnisse und Innenräume, deren Oberfläche in funkelndem Schliff aufleuchtet. Damals schuf Franz Hals Menschenbilder von praller animalischer Derbheit und bisweilen andere, die sich in flockigem Flaum zu lösen scheinen. Brouwer ballte Trieb, Begierde, Brutalität von Säufern und Fressern zur Welt. Van Goyen und der ältere Ruisdael bildeten aus Atmosphäre, weiten Ebenen, dunstigen Kanälen, sanft gelagerten Baumgruppen Stimmungen von zartem Schmelz.

Jeder von ihnen – und mancher andere – bedeutet an seiner Stelle eine Ganzheit von bezwingender Geltung. Aber nur die wenigen Gemälde Segers' fügen sich in etwa in die große holländische Tradition dunstiger Atmosphäre und weitgestreckter Ebenen. Und wie ihr nervöser und zarter Organismus schon seltsam fremdartig im Kreis der zeitgenössischen Malerei steht, so läuft von dieser kein Weg zu den Radierungen.

Noch weniger von der graphischen Produktion der Zeit her. Ludwig Burchard hat das Oeuvre der graphischen Generation vor Rembrandt zusammengestellt. Es sind etwa diese Namen: Esaias van den Velden, Pieter Molyn, Geerit Pietersz, Jaques de Gheyn, Johann Lys, Willem Buytewech, Uytenbrouck, Werner van den Valckert. Sie gruben mit bienenhaftem Eifer und hausbackener Gründlichkeit in ihre Platten: hübsche bäuerliche Idyllen, heroische Theaterkulissen, dünne landschaftliche Panoramen. Sie nutzen die Motive der großen Maler ihrer Zeit. Aber an die Stelle der ewigen Gleichnisse,

die jene aus ihrer Umwelt schufen, setzen sie bürgerliche Zufälligkeit; Genre; Kulisse.

Der zeugende Funke sprüht über die Jahrhunderte. Es ist – diesseits der Alpen – immer das gleiche Zeichen gewesen, unter dem sich die großen Absonderlichen, die leidenschaftlichen Pathetiker, die nicht in der Reihe stehenden Gestalter fanden: der Glaube an die Ausdrucksgewalt der Linie. Hier liegt der ewige Widerspruch zu klassischer Hervorbringung im Süden und bei uns, der immer die Schönheit der Linie mehr bedeutet denn ihre seelische Eindrücklichkeit.

Der Funke sprüht durch Jahrhunderte zurück zu abseitigen altdeutschen Zeichnern: Hans Baldung und Altdorfer. Er sprüht zwei Jahrhunderte nach vorne: zu Vincent van Gogh. Er glüht in Hugo van der Goes und dem großen Bruegel; und in manch anderem, dessen namenloses Gesicht jäh aus irgendwelcher gleichgültigen Maske taucht. Die Meinung könnte paradox und konstruiert erscheinen, fände sie nicht in Segers' Werk dokumentarische Bestätigung. Er hat, als wollte er die Gemeinschaft urkundlich bezeugen, in einer Radierung, die in mehreren verschiedenfarbigen Abzügen erhalten ist, Baldung Griens Holzschnitt der Beweinung Christi kopiert. Die kleinen Veränderungen, die er vornahm, sind ein neues Zeugnis seiner Art. Er hat die landschaftlichen Andeutungen Baldungs, Kreuzstämme, Leiter, Astwerk weggelassen und vor neutralen Hintergrund einzig die Gruppe der Trauernden gestellt. Seltsam auch, wie sehr die Gebärde ihrer Klage – Gesicht, Bewegung der Arme, Artikulation der Füße und Hände – gedämpft wird. (Übrigens ist dieses Blatt, abgesehen von einer weiteren Kopie, die einzige religiöse und menschliche Darstellung Segers', die uns erhalten blieb.)

An Altdorfer und Bruegel gemahnt der naturanschauende Instinkt. Jene zu franziskanischer Brüderlichkeit gesteigerte Teilnahme für den einzelnen Organismus: Fels, Pflanze, Fluß; womit dann doch das Gefühl für Schwingung und Kreislauf aller Dinge, die Bindung zu kosmischer Einheit zusammengeht.

Wiederum: Die in der einzelnen Linie gewaltig treibende Leidenschaftlichkeit hat erst van Gogh wieder in ähnlichem Maß verwirklicht. Es gibt Blätter seiner Hand, zumal aus späteren Jahren, wo die Liniengebilde wie Feuerbäche niederstürzen.

Dem leidenschaftlich gesteigerten Gefühl konnte das kühle Schwarzweiß der radierten Fläche nicht genügen. Bunt ist das Spiel der Dinge, die um uns kreisen. Das Prisma der Welt bricht sich in vielerlei Farben. Wie kann der, der nur Dunkel und Helligkeit scheidet, den Sinn des Ganzen fassen?

Segers sah aus einem ähnlichen Trieb wie die Japaner die Welt auf ihre farbige Struktur hin. Dabei ist es von untergeordneter Bedeutung, zu wissen, ob jemals japanische Kunsterzeugnisse vor ihm lagen; was an sich nicht unmöglich ist, da damals Osten und Westen in der Welthandelsstadt Amsterdam ihre Produkte tauschten. So griff er zu farbigem Papier oder bemalte seine Blätter nach dem Druck mit einer, bisweilen mit mehreren Farben, und Abzüge derselben Platte oft vollständig verschieden. Aber immer ganz unwirklich, ganz phantastisch, ganz traumhaft.

Da ist Himmel; je und je schwarz, dann wieder grün, gelb, orange. Da ist Erde: braun, grün, grau. Da bricht sich der flueszierende Schliff in paradoxem Email: gelbgrün zu hellblau.

Du horchst, seltsam beklommen, auf. Wahrhaftig: ferne Musik klingt auf. Langsame gebrochene Rhythmen, die sich ein wenig wiegen. Wie der Wald schwankt und die mürben Felsen überhangen! Das Firmament flimmert in der Sonne, und der Flügel der Windmühle, weit hinten, rastet ein wenig in der gelben Hitze des Mittags.

Was ist Welt? fragt der Mann, dessen Hand die stammelnden Linien entgleiten. Ein wenig Buntheit, das Sonne oder ein Traum dem eiligen Wanderer zuwerfen.

Nichts von der politischen Atmosphäre der Zeit lebt in dem Werk, als hätte der Meister, auf fremden Himmelskörper versetzt, die Ausgeburt seines Gehirns gebildet. Damals geschah, unter heftigen Zuckungen, die Loslösung der Vereinigten Niederlande von der spanischen Weltmonarchie. Alte Reiche und Institutionen stürzten zusammen und neue kamen herauf. Wie unwichtig dies alles erscheint!

Man glaubt bisweilen, es sei zuerst in diesem Jahrzehnt die ungeheuerliche Umwälzung der kopernikanischen Weltordnung dem Künstler gegenwärtig und sinnlich bewußt geworden. Jetzt ist nicht mehr, wie im Mittelalter, Gott Angelpunkt und Eckstein im Kosmos; oder es steht, wie im Jahrhundert der Renaissance, des Humanismus, der Reformation der Mensch in der Mitte.

Wohl sind Felsen da und Ebenen und ein gewölbter Himmel; aber dieser schwebt in unerreichter Ferne, und unzählige Sonnen und Planeten kreisen. Es ist eine einzige unendliche Substanz; du magst sie Gott, Natur oder Weltall nennen. Was geschieht, ist Auswirkung ihrer atmenden Kraft. Was vermagst du, winziges Teilstückchen, im Umschwung der Unendlichkeit?

So dachte und bildete, schon eine Generation zuvor, Bruegel die Welt. Und ein Menschenalter nach Segers kam Rembrandt, der den ruhenden Ausgleich zwischen mittelalterlicher und kosmischer Weltbetrachtung, eine sichere, wahrhaft klassische Gleichung zwischen Gott, Welt, Mensch schuf. Es wäre töricht, an die unvergleichliche Größe seiner Schöpfung zu tasten. Landschaft, Frauen, Freunde, Schicksalsschläge, Gott verschmolz er in der Anstrengung eines langen Lebens zum Werk, wie es in gleich geschlossener Ganzheit von einem Einzelnen nie geschaffen worden ist.

Dem an Gott, an den Dingen, an sich Zweifelnden war es nicht gegeben, eine Schöpfung von solcher Breite aufzurichten. Er starb im frühen Mannesalter. Ihm mangelte Glaube und Zuversicht; vielleicht auch die Gnade, die mehr ist und ein anderes als Genie.

Sein Schicksal, Schicksal der Vereinzelten, Gemeinschaftslosen geschah mühselig und wurde Legende. Aus Landschaften schuf er Bilder der Ungewißheit von Leben und Welt. In dem Werk pocht Rhythmus seiner zweifelnden Seele. Er knetete das Gesicht und formte die Gebärde der chaotischen Welt, in der er stand. Er hat ein kleines Feld mit unendlichem Schritt durchmessen und hat dies geringe Spiel der irdischen Dinge in ewige Parabeln übersetzt.

VERZEICHNIS DER TAFELN

Ölgemälde:

1. Das Hochtal, 290:530mm (Haag, C. Hofstede de Groot).
2. Gebirgslandschaft (Florenz, Uffizien).
3. Holländische Flachlandschaft, 420:660mm (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum).
4. Holländische Flachlandschaft, 260:350mm (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum).

Radierungen:

5. Das Pferd, 105:76mm (Amsterdam).
6. Der Torbogen, 185:123mm (Amsterdam).
7. Die kleinen Schiffe, 76:149mm (Dresden).
8. Die großen Schiffe, 154:233mm (Dresden).
9. Der Seesturm, 140:204mm (Wien).
10. Der Talkessel, 110:194mm (London).
11. Die felsige Flußlandschaft, 176:213mm (Amsterdam).
12. Die Landschaft mit dem Wasserfall, 157:193mm (Dresden).
13. Die Flußniederung, 153:271mm (London).
14. Die Landschaft mit den zwei Windmühlen, 88:313mm (Berlin).
15. Die kleine Ansicht von Rhenen, 79:209mm (Amsterdam).
16. Die große Landschaft mit dem Knüppelgeländer, 260:507mm (München).
17. Das Schloß mit dem Brückentor, 188:387mm (London).
18. Das Gehöft im Walde, 233:277mm (London).
19. Die bemooste Tanne, 169:98mm (Amsterdam).
20. Tobias und der Engel, 207:284mm (Amsterdam).
21. Die Beweinung Christi, 164:156mm (Berlin). Freie Übertragung eines Holzschnitts von H. Baldung-Grien.
22. Die drei Bücher, 91:201mm (Berlin).
23. Der Totenkopf, 74:106mm (Amsterdam).

Die Wiedergabe der Mehrzahl der Radierungen erfolgte mit freundlicher Erlaubnis der Graphischen Gesellschaft, Berlin, nach deren mustergültigen Faksimile-Veröffentlichung sämtlicher Radierungen des Künstlers, die in drei Bänden 1910–1912 bei Bruno Cassirer, Berlin, erschien.

Dieses Werk wurde im Sommer 1920 in einer Auflage von 1200 numerierten Exemplaren hergestellt. Den Druck des Textes in der Fleischmann-Antiqua besorgte die Spamersche Buchdruckerei in Leipzig. Die Lichtdrucke wurden von Franz Hanfstaengl in München gedruckt. Einbandentwurf von F. H. Ehmcke.

Dies Exemplar ist Nummer

763





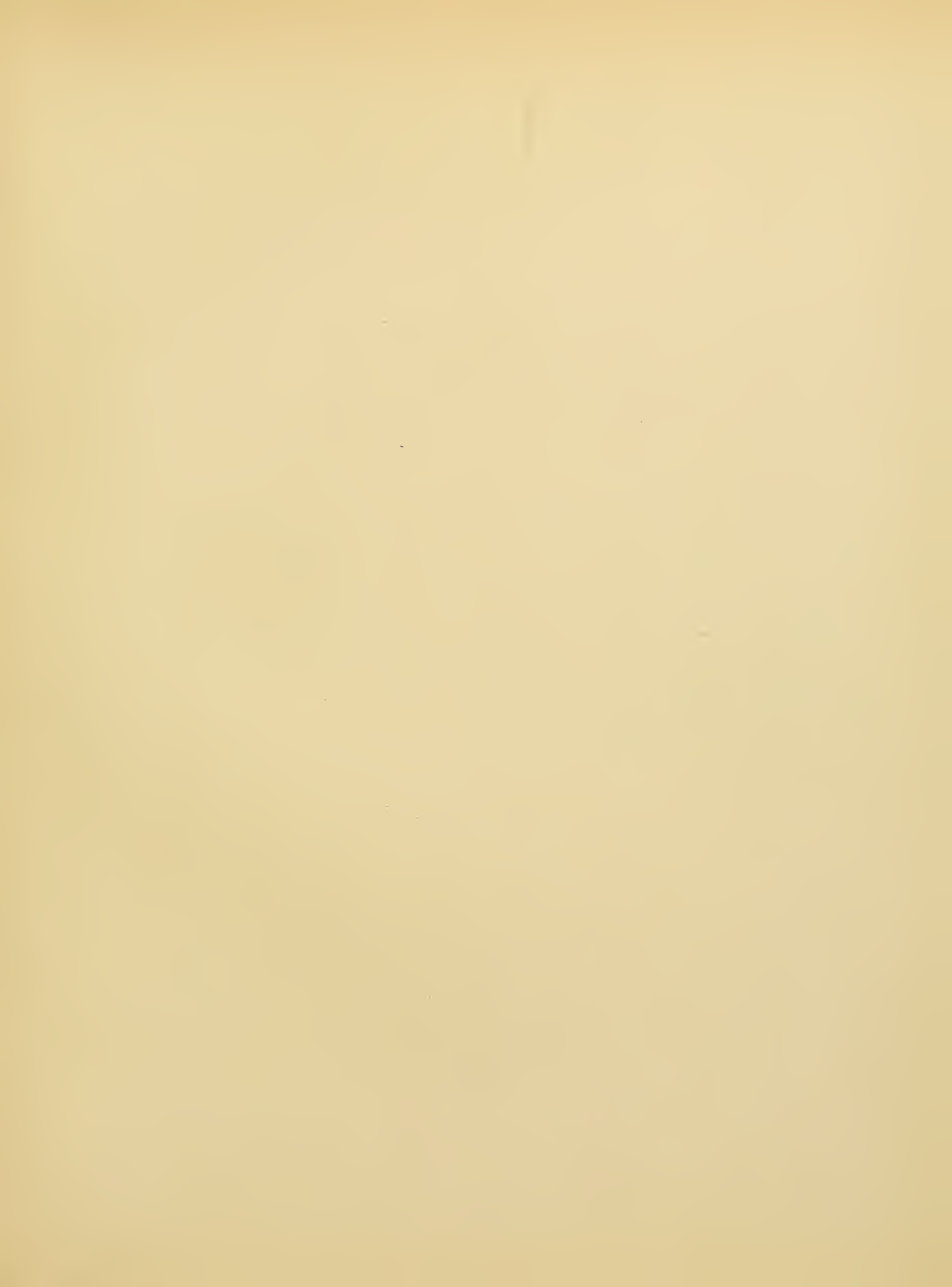


ABBILDUNGEN





















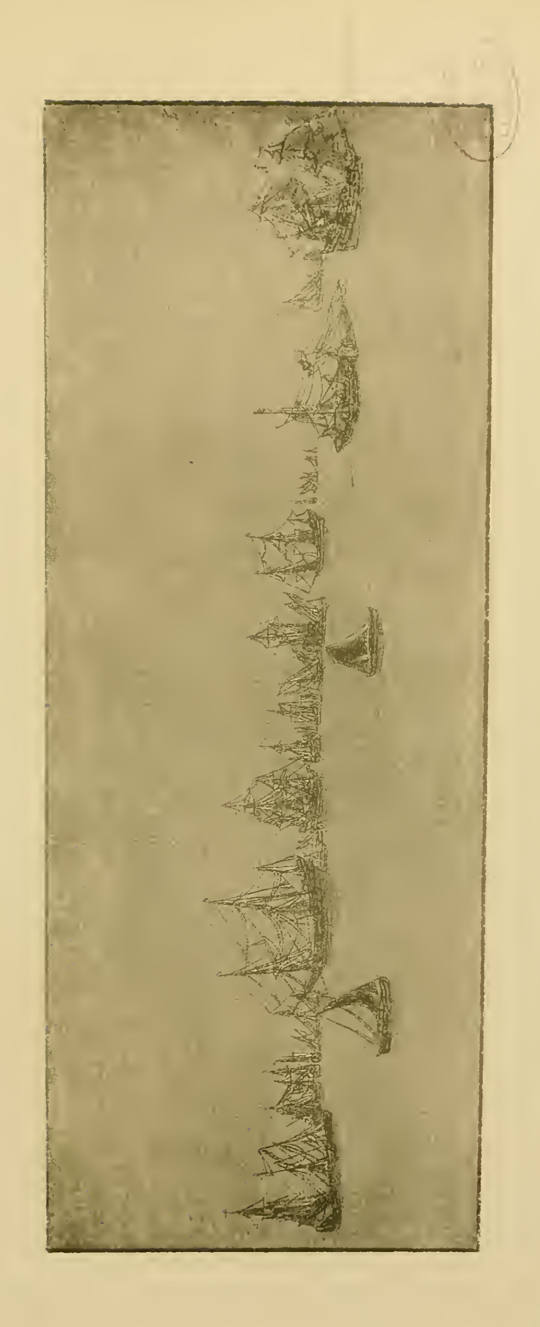




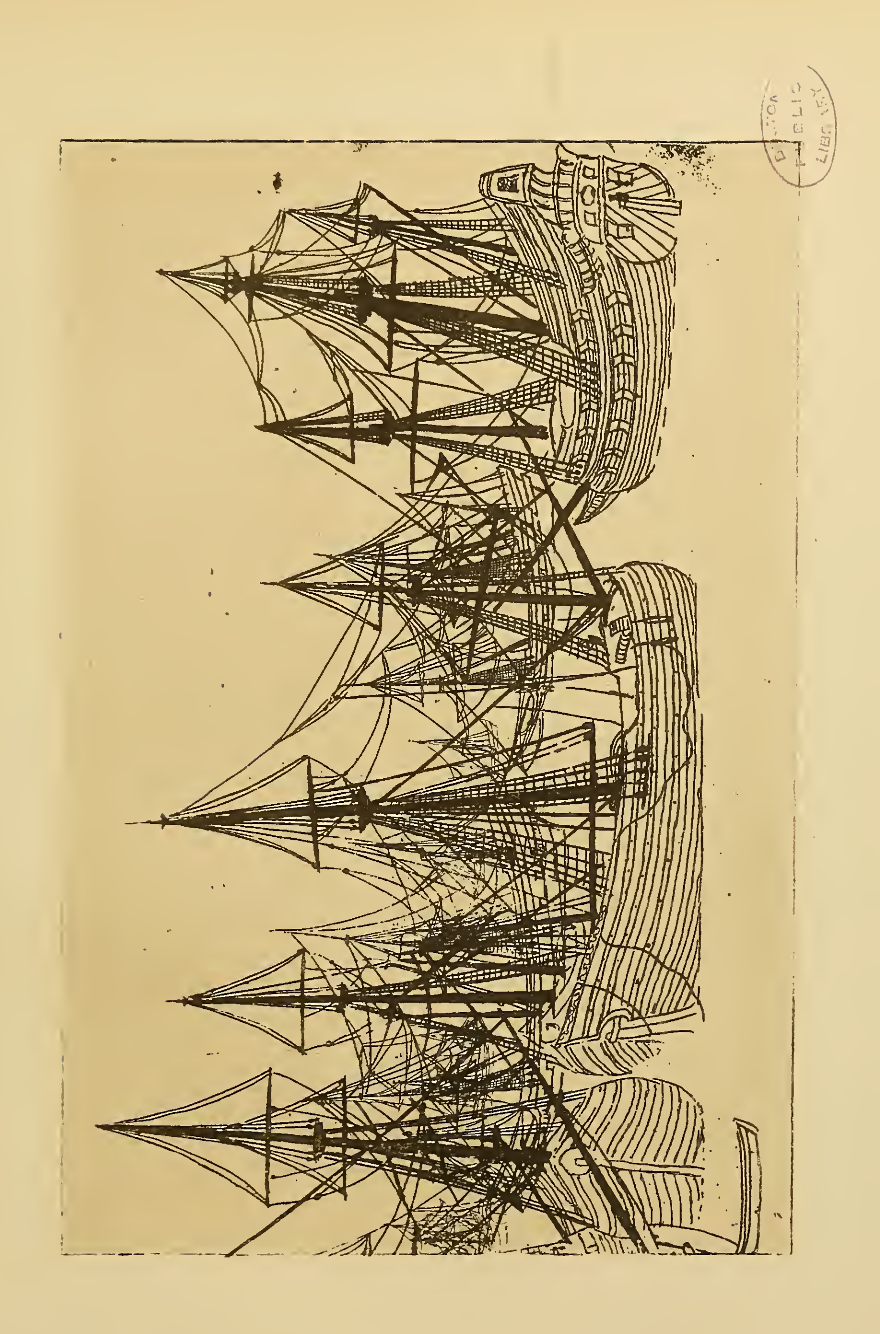




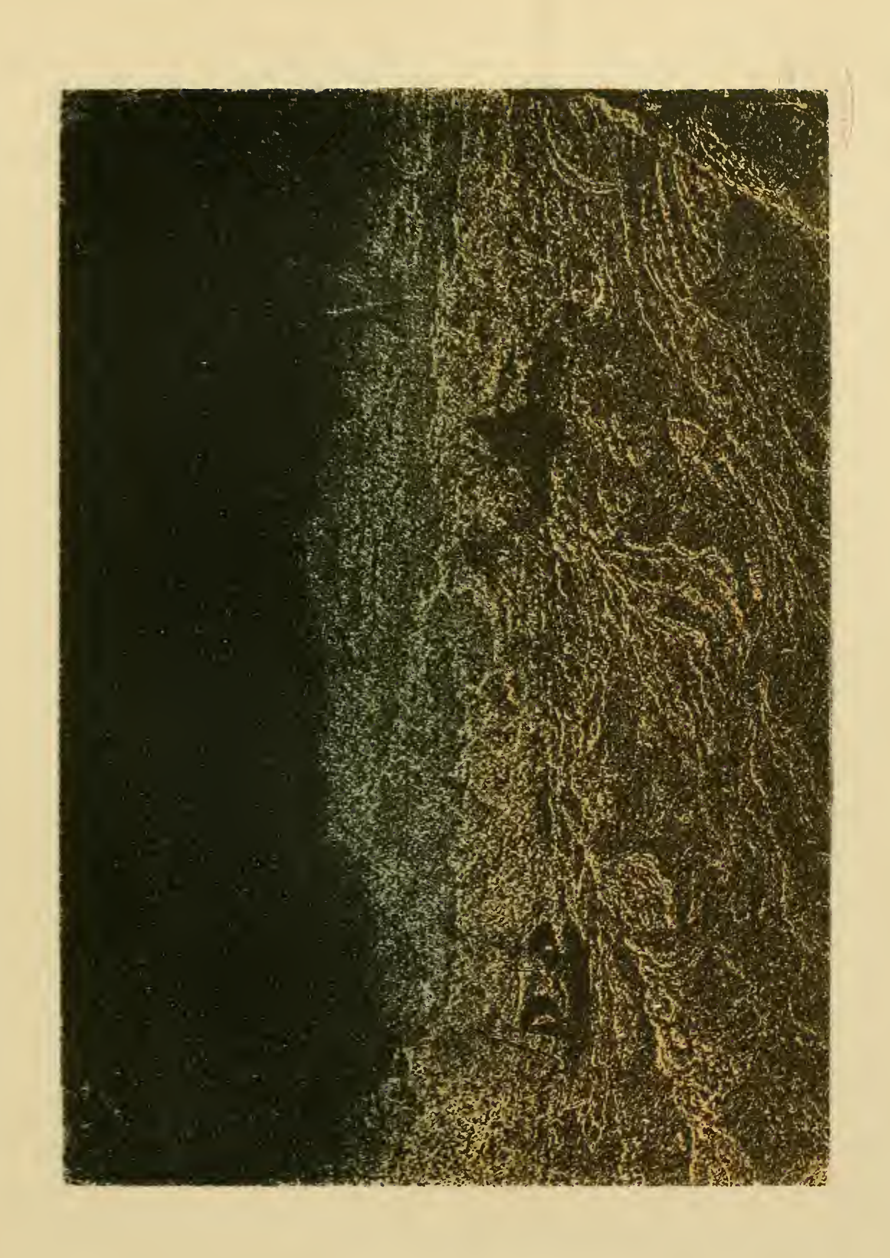




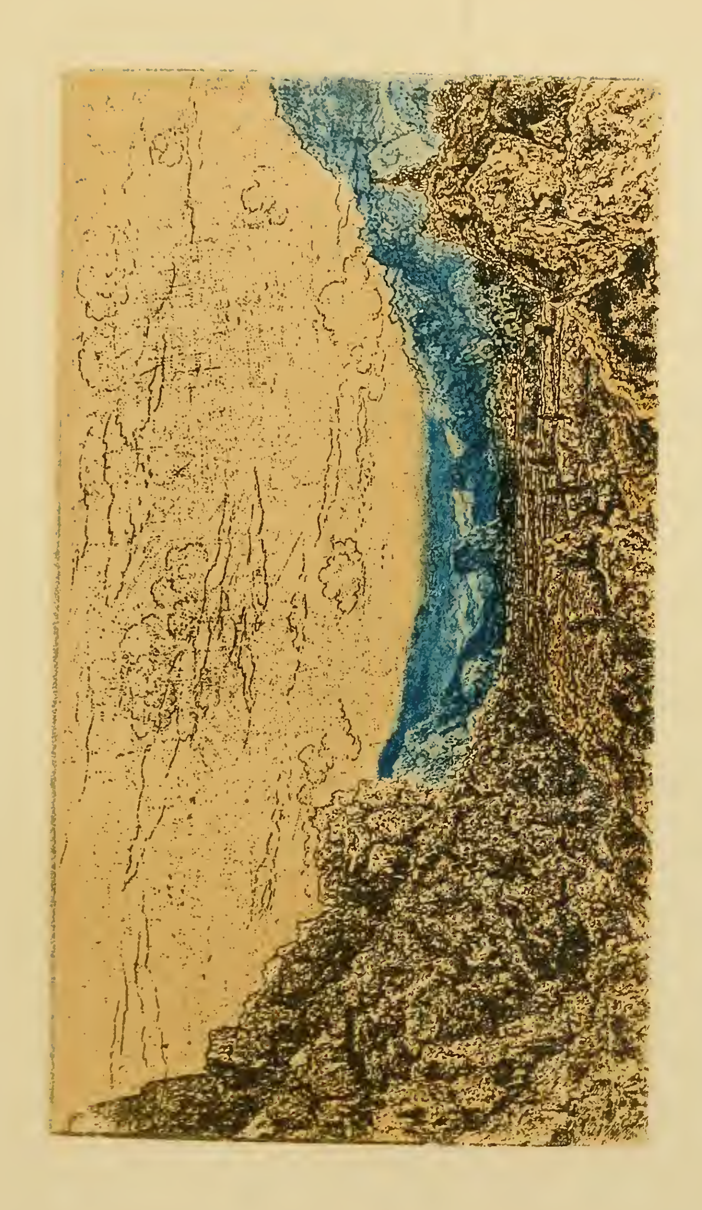






























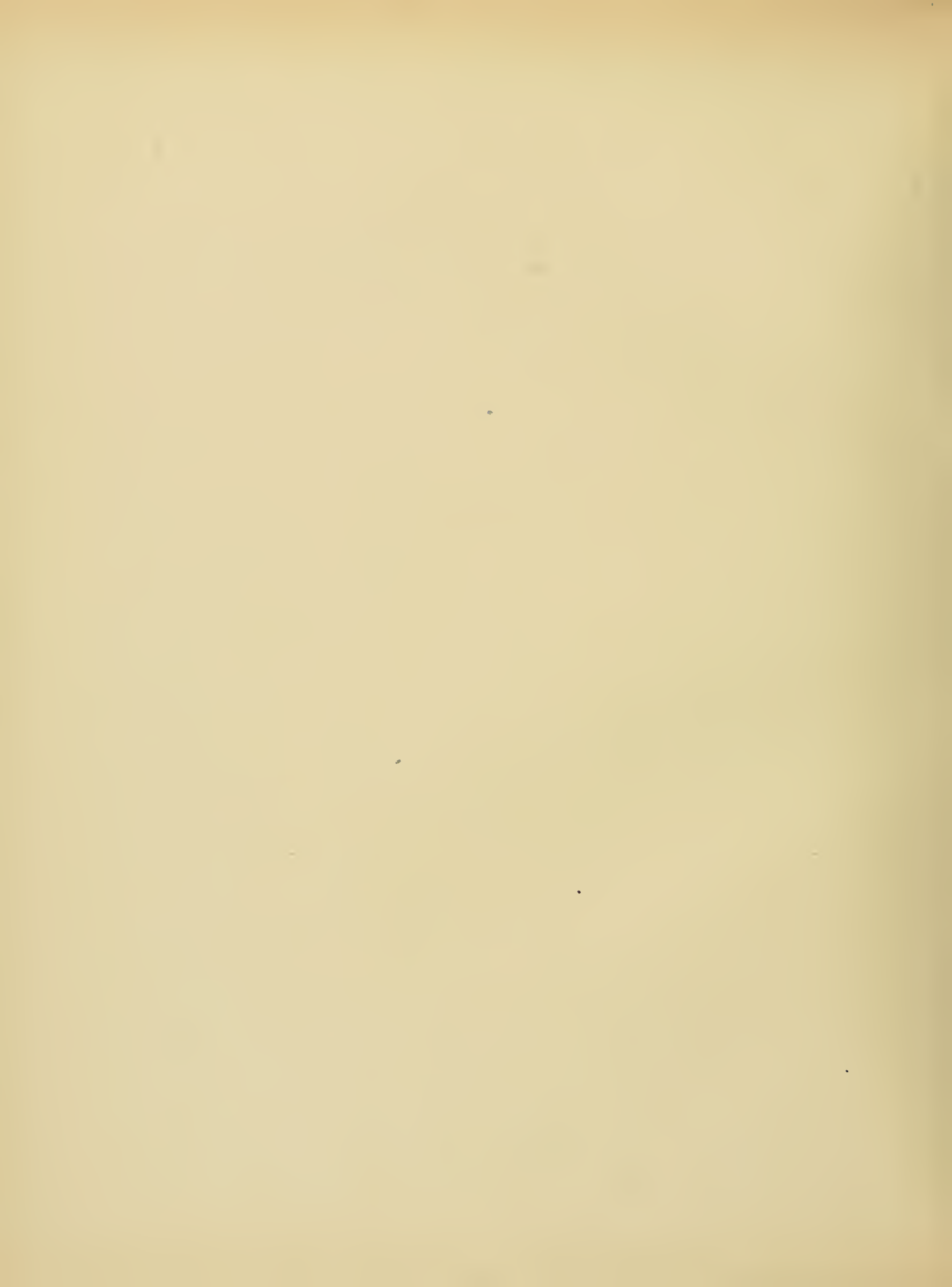


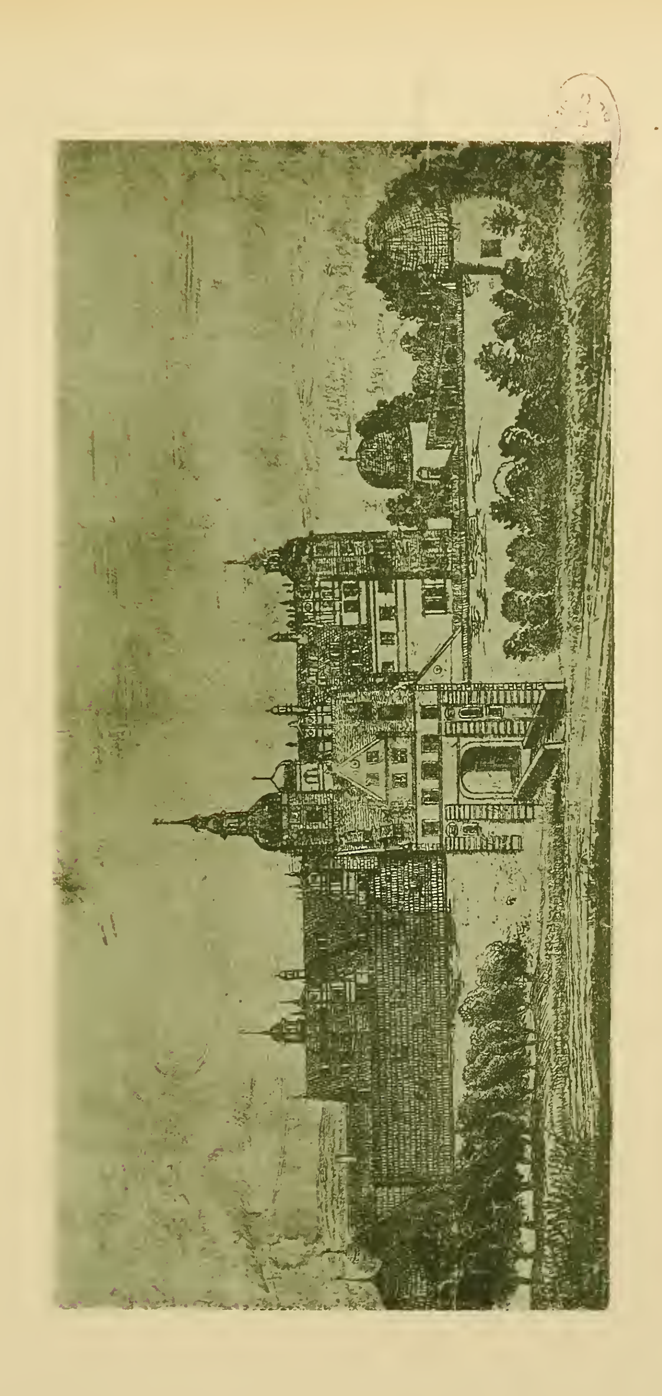




















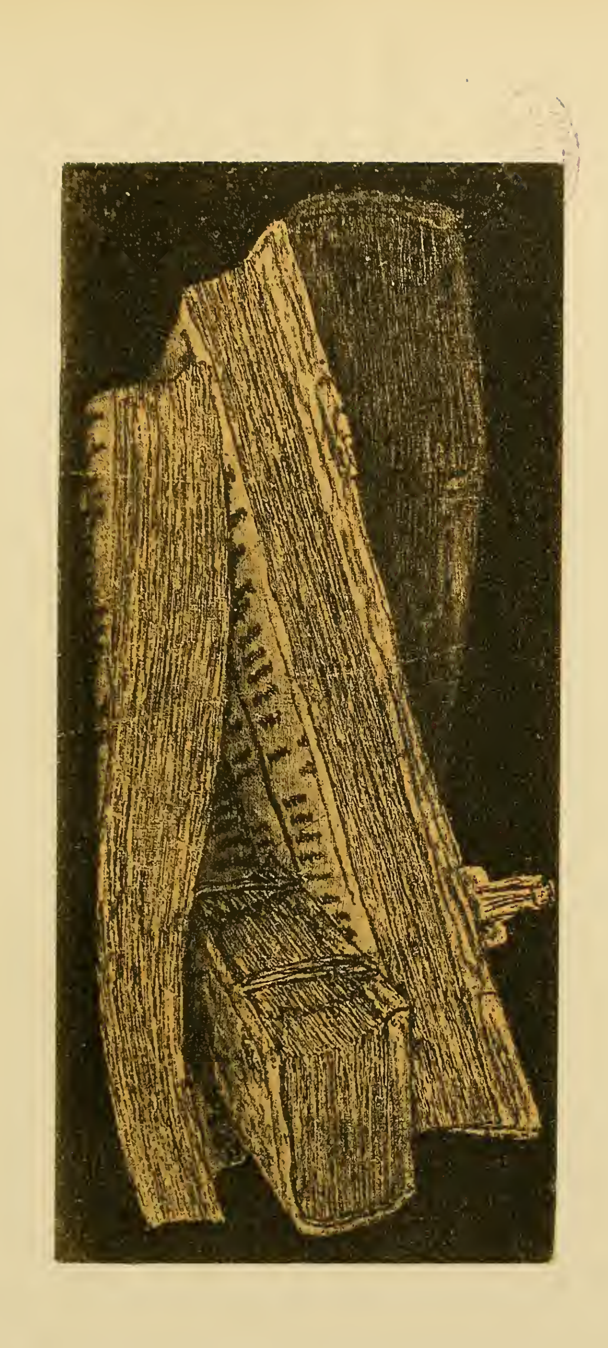




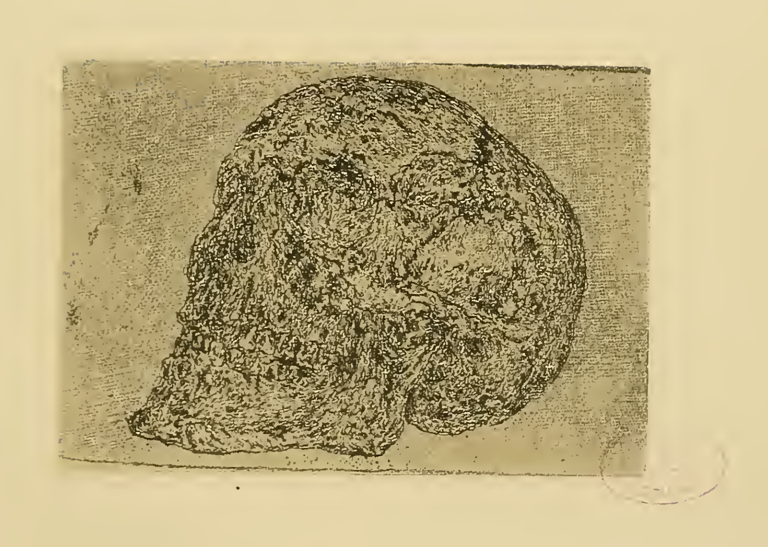



















BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06507 904 6

